

## Claire Martin romancière

Réjean Robidoux

Volume 1, numéro 2, juin 1965

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036192ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036192ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Robidoux, R. (1965). Claire Martin romancière. *Études françaises*, 1(2), 67–86.  
<https://doi.org/10.7202/036192ar>

## CLAIRE MARTIN ROMANCIÈRE <sup>1</sup>

La littérature canadienne-française semble avoir tout d'un coup accéléré le tempo de son évolution. Il suffit pour s'en rendre compte de comparer la manière des meilleurs romans publiés aujourd'hui avec celle des œuvres qui remontent à dix ou quinze ans. Sur le plan de la nouveauté le chemin parcouru est immense. Les cinq dernières années surtout se sont révélées fécondes en réflexions créatrices et critiques sur les théories et sur les techniques romanesques. En plus de susciter des œuvres audacieuses et neuves, un tel phénomène a décanté les romans déjà écrits et modifié souvent notre regard sur les œuvres antérieures.

Le cas de Claire Martin me paraît significatif à cet égard. *Avec ou sans amour*, premier livre publié par cet auteur, en 1958, est un recueil de nouvelles. Or l'esthétique d'un tel genre littéraire est en elle-même très différente de celle du roman. On peut donc s'attendre qu'en s'attaquant par la suite au genre romanesque, la manière de Claire Martin ne reste pas exactement la même que dans sa première œuvre, tout en s'exerçant sur une matière analogue,

1. Claire Martin est née à Québec le 18 avril 1914. Elle fit ses études chez les Ursulines et chez les Sœurs de la Congrégation de Notre-Dame. Elle fut speakerine à la radio, d'abord à Québec puis aux services de Radio-Canada à Montréal. Mariée en 1945 à Roland Faucher, chimiste, elle habite depuis lors Ottawa ou sa région.

En 1958, Claire Martin remporta le Prix du Cercle du Livre de France, avec son premier livre, *Avec ou sans amour*, recueil de nouvelles. Elle publia ensuite deux romans : *Doux-Amer*, en 1960, et *Quand j'aurai payé ton visage* en 1962. La première tranche de ses Mémoires d'enfance, auxquels elle travaille en ce moment, devrait paraître à l'automne 1965. Ses trois livres parus jusqu'à présent ont été publiés à la fois au Canada (Cercle du Livre de France) et en France (Robert Laffont).

R. Robidoux

celle de l'amour. C'est là une question de style, certes, mais dont les conséquences affectent directement la signification.

J'emprunte à Marc Blancpain l'excellente définition formulée à propos des nouvelles de Mérimée. S'y trouvent notamment données les deux caractéristiques fondamentales qui distinguent la nouvelle, même longue, du roman :

Voici des histoires qu'on peut croire ; elles ont l'allure, la saveur, le ton et, surtout, la vraisemblance de la vie. Elles mettent en scène des hommes dans un drame... Comme le roman ? Non point ; même quand la nouvelle s'allonge et s'enrichit, l'épaisseur de la durée lui manque malgré tout. Lui manque aussi, et davantage encore peut-être, la sympathie essentielle du créateur pour ses personnages ; le romancier bâtit, certes, mais il subit en même temps ; à la limite, ses créatures lui échappent pour n'obéir plus qu'à leur propre nécessité, à leur propre fatalité ; elles sont, avec le destin sans pitié, les véritables maîtres de l'intrigue <sup>2</sup>.

Chacun des éléments de cette définition descriptive me paraît applicable à Claire Martin auteur de nouvelles et permet de pressentir, par comparaison, ce que sera Claire Martin auteur de romans. La relation ou la différence entre les deux genres d'œuvres ne s'établit pas d'abord et surtout au niveau d'une philosophie de l'amour ou de l'existence mais à celui d'un style, c'est-à-dire d'un point de vue esthétique bien particulier sur la vie. Le manque d'épaisseur de la durée, qui tient à une certaine contraction de l'histoire, ce manque de sympathie essentielle, qui se traduit dans une extériorité un peu glacée et souvent ironique de l'auteur — même quand un récit est présenté à la première personne —, tout cela fait de la nouvelle un genre difficile, plus précis et plus strict, en

2. Marc Blancpain, *Introduction aux Nouvelles de Mérimée*, Paris, Hachette, Collection du Flambeau, 1953, p. 7. On peut noter au passage que Mérimée est l'un des auteurs chers à Claire Martin, qui le reconnaît sans détour dans son texte des *Archives des lettres canadiennes*, Montréal et Paris, Fides, publication du Centre de recherches de littérature canadienne-française de l'Université d'Ottawa, t. III, p. 347.

un sens, et sans doute plus ingrat que le roman, où l'écrivain arrive à être porté par son sujet et par ses personnages. On peut penser que Claire Martin s'y est adonnée d'entrée de jeu, en pénétrant dans la carrière littéraire, comme à des exercices d'écriture, à la façon d'un peintre qui se fait la main dans un carnet d'esquisses sur des thèmes qu'il retrouvera en plus grand et en plus profond dans ses tableaux. L'album ainsi constitué est bien exécuté et il est dans l'ensemble fort bon. Par ses limites même, inhérentes au genre de la nouvelle, ce premier livre impose en quelque sorte au créateur la nécessité du roman, où pourront être mises en œuvre l'intériorité du narrateur et l'épaisseur de la durée. Le thème de l'amour s'en trouvera alors tout transformé.

Claire Martin a publié jusqu'à présent deux romans : *Doux-amer*, en 1960, et, deux ans plus tard, *Quand j'aurai payé ton visage*. Je perçois, quant à moi, de grandes affinités entre les deux, dans les techniques de narration utilisées. D'abord, dans les deux cas, le récit est écrit, et donc vu, à la première personne. Cela a sa raison d'être et concerne éminemment la signification : « Pour moi, explique Claire Martin, un roman c'est une histoire dont les personnages ne sont plus capables de garder le secret. De là vient que mes romans sont écrits à la première personne <sup>3</sup> ».

Dans l'un et l'autre roman le narrateur — ou les narrateurs, car dans *Quand j'aurai payé ton visage* il y en a deux — est un personnage dramatiquement impliqué dans les faits qu'il rapporte et qui en est resté, de toute évidence, marqué. Lorsqu'il commence à raconter son aventure psychologique, il se situe à un moment où l'histoire est achevée, du moins dans les événements qui font l'objet du récit. En réalité, dans *Doux-amer* la situation précise du narrateur dans le temps, le point perspectif où il est établi pour

3. Claire Martin, *Témoignage*, dans les *Archives des lettres canadiennes*, t. III, p. 352.

considérer les faits, est donné d'emblée à la première page, tandis que dans l'autre roman ce n'est que petit à petit, en progressant au fil de l'anecdote, que le lecteur comprend que les deux récitants relatent leur histoire non pas pendant qu'elle est en cours, mais quand son déroulement est achevé, fût-ce tout provisoirement. Je ne vois pas là une différence considérable entre les deux œuvres, puisque si nous ne découvrons que peu à peu, dans *Quand j'aurai payé ton visage*, que l'aventure est terminée quand on nous la raconte, les deux narrateurs, eux, le savent au départ, et les événements de leur vie qu'ils choisissent de nous livrer sont en fonction du terme où ils nous dirigent et qu'ils connaissent. La construction de *Quand j'aurai payé ton visage* est, en un sens, plus subtile car il y a double narration, chaque fois bien individuée, des mêmes faits matériels. Mais l'important c'est que les structures des deux romans, chacune à sa façon, soient efficaces, et je crois qu'elles le sont. Celle de *Doux-amer*, reste elle aussi très ingénieuse dans son apparente simplicité, car lorsque le mot « fin » est écrit — quand, donc, aventure et récit sont achevés —, quelques semaines se passent, le point perspectif se déplace d'autant, et le narrateur examine alors un présent tout nouveau qui permet une échappée sur l'avenir possible.

*Quand j'aurai payé ton visage* offre tout de même un intérêt tout spécial, sur le plan de la technique, du fait qu'une matière romanesque unique dans son ensemble se trouve soumise à l'opération autonome de deux narrateurs différents: ce sont Catherine et Robert, les deux personnages principaux de l'aventure amoureuse. Ils se situent tous les deux dans le temps à peu près au même point perspectif. Chacun raconte d'abord assez rapidement sa propre histoire, jusqu'au moment où leurs deux existences sont liées dans un même avenir, qu'ils continuent de nous livrer, chacun de son point de vue personnel, interprétant les signes d'une manière souvent divergente, nous exposant tel fait que l'un ignore et que l'autre connaît, mettant en

relief tel détail jugé sans importance par le partenaire. Tout cela, comme d'ailleurs la narration entière de *Doux-amer*, l'autre roman, appartient à la plus pure réussite littéraire. Ainsi que je l'ai déjà souligné pour *Doux-amer*, *Quand j'aurai payé ton visage* reste aussi ouvert sur l'aventure future, car, si la projection dans l'avenir n'y est pas explicite comme à la dernière page du premier roman, il est bien clair qu'au moment où le récit des deux personnages est abandonné, les lendemains sont loin d'être « faits ». Il n'y a pas de conclusion, et il n'en faut pas : pour Catherine et pour Robert, l'aventure ne peut que se poursuivre <sup>4</sup>.

En plus du récit perspectif des deux narrateurs, nous trouvons encore, dans *Quand j'aurai payé ton visage*, un troisième point de vue que j'ai laissé de côté jusqu'ici. C'est celui d'un autre personnage, Jeanne Ferny, mère de Robert. Ce point de vue-là ne se déploie guère dans le sens horizontal de la durée et de la narration : ce n'est pas en lui que progresse le déroulement des faits selon le temps qui coule. Il joue plutôt dans un sens que je qualifierai de vertical, comme si à tel instant correspondant à un événement réel que raconte Robert ou Catherine (mais sans que l'un ou l'autre en ait jamais rien su) s'accrochait un commentaire vivant de cet événement même, dans le monologue intérieur de Jeanne Ferny à ce moment passé. Quant à la technique romanesque, la trouvaille en soi est notable et bonne — comme le serait tout commentaire analogue, « en acte », de quelque autre personnage de l'aventure. D'où vient alors la réticence que j'ai éprouvée comme lecteur à m'y intégrer ? J'ai d'abord pensé que Claire Martin n'arrivait pas à s'identifier, le temps de la création romanesque, à un personnage en somme bien terre à terre et assez borné <sup>5</sup>. Mais je ne suis plus si sûr que ce soit là la véri-

4. Je tiens, de Claire Martin elle-même, qu'il n'est pas exclu qu'un second roman donne suite un jour à *Quand j'aurai payé ton visage*, car l'histoire est abandonnée à un point de recommencement.

5. Telle est l'explication notée dans un article des *Archives des lettres canadiennes*, t. III, p. 251.

table raison. Il s'agit bien plutôt d'un pur problème de technique. L'expérience que chacun peut faire auprès de Joyce, de Valéry Larbaud, de Virginia Woolf, de Faulkner, de Nathalie Sarraute et, au Canada, de Réal Benoit, me semble fournir l'explication. Pour être plausible, le monologue intérieur, qui est du vécu à l'état brut, non intellectualisé, nébuleuse informe encore, doit être foisonnant, plein de grommellements, de ratés, d'imprévus, de trous, comme le courant originel et touffu de notre conscience<sup>6</sup>. Plus d'une fois, en lisant les quelques passages consacrés à Jeanne Ferny dans le roman, on peut se demander si le personnage « monologue » au fond de lui-même en accomplissant d'autres actes et même en parlant extérieurement d'autre chose, ou bien s'il écrit en mettant de l'ordre dans ses idées, tellement la ligne de sa pensée est directe, logique, synthétique, claire et enchaînée. Mais certains détails sur ce qui, à la surface, occupe Jeanne Ferny pendant que « se pense » en elle son être spontané (par exemple elle déjeune en compagnie d'un autre<sup>7</sup> ou bien elle est en route pour acheter le journal<sup>8</sup>) portent à croire qu'il s'agit précisément d'un monologue intérieur. Son contenu, sa matière psychologique me semblent justes, sa forme ne me convainc pas. C'est l'unique raison pour laquelle je place *Doux-amer* au-dessus de *Quand j'aurai payé ton visage* comme réalisation romanesque. La partie narrative du roman — c'est-à-dire le récit de Catherine et celui de Robert, qui occupent la plus grande part du livre — ne me paraît inférieure en rien à celle de *Doux-amer* — qui constitue alors toute l'œuvre. Je reconnais aux deux récits de *Quand j'aurai payé ton visage*, qui sont également des modulations du souvenir désolé, une qualité d'élégie ana-

6. On trouvera là-dessus des réflexions théoriques très éclairantes dans le livre de Nathalie Sarraute, *l'Ere du soupçon*, Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1956; en particulier dans l'article intitulé : *Conversation et sous-conversation*.

7. Claire Martin, *Quand j'aurai payé ton visage*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1962, p. 94.

8. *Ibid.*, p. 131-132.

logue à celle que je vais bientôt souligner dans *Doux-Amer* ; les nuances particulières à chaque récit proviennent non pas d'une intervention indiscreète de la romancière, mais s'enracinent profondément dans le caractère personnel de chacun des trois récitants. Ainsi, malgré l'avis de certains critiques, la tonalité de *Quand j'aurai payé ton visage* me semble avoir bien plus d'affinités avec celle de *Doux-amer* qu'avec celle d'*Avec ou sans amour*. J'en fais à dessein la remarque. Comme j'entends me limiter maintenant à l'examen de *Doux-amer* — cette œuvre me semble en effet plus intégralement parfaite —, son analyse pourrait à l'occasion éclairer celle de l'autre roman.

Voici tout d'abord la matière du récit, le résumé anecdotique des faits racontés. Le premier roman de Gabrielle Lubin<sup>9</sup> fut accueilli favorablement par la critique et par le public. Les semaines durant lesquelles la jeune femme avait mis au point son livre avaient marqué le commencement d'une liaison amoureuse qui devait durer dix ans, entre elle et l'éditeur qui avait guidé son travail. Sans nulle contrainte et de la façon la plus naturelle, cette femme intelligente et énergique et cet homme tendre paraissaient aux yeux de tous avoir uni pour jamais leur sort. Les années ne seraient plus alors jalonnées que par les

9. Le nom de Lubin est balzacien ; on le trouve dans la *Comédie humaine*, au roman *la Muse du département*. Mais c'est par un processus tout autre que l'emprunt que Claire Martin a donné ce nom à l'héroïne de *Doux-amer*. Voici comment elle s'en explique :

« Bien que je m'en défende, je suis un peu superstitieuse. Aussi, lorsqu'après un patient inventaire des métiers que je pourrais donner à mon héroïne, j'ai choisi pour elle celui d'écrivain, j'ai voulu lui trouver une marraine qui lui porterait chance. Je me suis souvenu de mon vieil amour pour Colette qui s'appelait, vous ne l'ignorez pas, Gabrielle Colette — Colette étant son nom de famille. Pour ma Gabrielle, il m'en fallait, bien entendu, un autre. J'ai tout de suite pensé au monde de la couleur et je me suis rappelé que le bleu était la couleur préférée de Colette. J'aime bien le bleu des lupins. Mais, entre nous, après Arsène le beau nom de Lupin est difficile à porter, et c'est pourquoi j'ai changé le p en b.

« A l'époque, je n'avais pas encore lu *la Muse du département* de Balzac. Mais, vous voyez, j'étais destinée à piller soit Balzac, soit Maurice Leblanc. » (Lettre de Claire Martin à R. Robidoux, 8 mars 1965.)

R. Robidoux



succès ou les revers de leur vie professionnelle. Or un jour, à quarante-deux ans, au faite de sa gloire littéraire, Gabrielle s'éprend aveuglément d'un homme égoïste, de huit ans son cadet. Égarée par la passion, elle conclut un prompt mariage, vite détérioré. L'éditeur, qui s'est tout de suite rendu à l'évidence, essaie par tous les moyens de sortir Gabrielle du guépier où elle s'est mise. Mais l'avi-lissement de la femme aimée émousse peu à peu l'amour le plus tenace. Quand le mari se tue bêtement dans l'absurde accident de circulation qu'il a provoqué, tout est déjà rompu entre lui et sa femme, et celle-ci a commencé, à sa façon, sa difficile remontée. Il suffira d'un geste, d'une proposition raisonnable d'elle pour que l'éditeur, ému, sente se ranimer l'amour latent et soit encore prêt à tenter l'édification d'un avenir viable . . .

On peut concevoir cent manières d'exploiter une telle matière, et chacune d'elles est susceptible d'en modifier la signification. Celle qu'a choisie Claire Martin a déjà été décrite plus haut, dans la comparaison que j'ai faite des techniques de *Doux-amer* et de *Quand j'aurai payé ton visage*. Mises à part les deux dernières pages (dont je reparlerai plus loin), il s'agit donc d'un récit fait après coup par un narrateur nettement impliqué dans l'aventure qu'il raconte. Le point de vue temporel et psychologique — le point perspectif — est établi sans détour dès la première page du roman :

Je l'ai aimée durant douze ans . . . Durant douze ans ! Dix ans elle me l'a rendu. Oh ! pas mesure pour mesure. Je n'étais pas si exigeant. Les êtres qui peuvent aimer à ma mesure sont rares. Je n'en ai guère rencontré. Un soir, elle a jeté par-dessus bord ce trop long amour. Sans crier gare. D'un coup d'épaule. Et léger encore<sup>10</sup>.

Il est facile d'imaginer combien le récit des dix premières années « heureuses » de cet amour serait différent

10. Claire Martin, *Doux-amer*, p. 7. (Toutes les références au texte de ce roman seront données selon la pagination de l'édition du Cercle du Livre de France, Montréal, 1958.)

s'il était fait pendant l'aventure ou avant les années décevantes : le ton, l'accent, l'interprétation du narrateur ne seraient pas du tout les mêmes. Récit rétrospectif donc, où celui qui raconte suit l'ordre de la chronologie réelle, en portant sur les événements et les personnes un jugement qui correspond à son état d'âme au moment où il écrit. Tout est ainsi situé sans équivoque, temporellement et psychologiquement : l'éditeur, qui est ici le narrateur, est un homme intelligent, sensible, plein de finesse et de nuance dans sa lucidité ; il n'a pas été seulement le témoin des faits, il les a vécus de l'intérieur, il a vraiment aimé avec passion ; il a connu la ferveur puis il a souffert de la détérioration de l'amour, mais il continue de nourrir une indéfectible tendresse pour la partenaire dont il parle. C'est dire qu'ici — comme d'ailleurs dans *Quand j'aurai payé ton visage* —, par la technique même, nous sommes très loin de l'extériorité et de l'ironie qui se trouvaient à juste titre dans les nouvelles d'*Avec ou sans amour*.

*Doux-Amer* est ainsi dans le registre du souvenir : dans une durée assez brève, coïncidant avec le temps de la méditation — pour nous, de la lecture —, voici l'évocation d'une longue suite d'événements passés. A cet égard, nous pouvons parler d'une simultanéité existentielle des actes révolus et de l'instant présent dans la conscience en activité ou en état d'aventure. Cette technique du souvenir donne en définitive à *Doux-amer* son accent propre, un caractère très particulier qui est d'ordre lyrique. Si, pour être encore plus explicite, je pose la question : au point de vue esthétique, c'est-à-dire dans la durée efficacement communiquée par l'exercice littéraire qu'est le roman, où se trouve en fait l'événement passé qui sert de matière au récit ? — je réponds : dans le présent de la narration, dans l'image que l'on s'en fait au moment de l'évoquer par l'écriture.

C'est pourquoi le narrateur est autorisé à recourir au raccourci ou à la synthèse de faits multiples, sans danger de panne dans la durée, car ce que je vis dans ce roman, ce n'est pas le temps réel des événements évoqués mais

l'intensité de la conscience présente qui en fait état. Ainsi le récitant a-t-il le droit d'anticiper soudain sur ce qui est encore futur par rapport à tel fait mentionné ou d'établir des relations entre des événements distincts. Et, s'il lui arrive d'interpréter le sens d'un acte quand, précisément, il l'évoque, il porte alors un jugement non pas *sub specie aeternitatis* — encourageant ainsi les justes foudres de Sartre <sup>11</sup> — mais, si j'ose dire, *sub specie existentiae praesentis*. Voici un exemple à ce propos :

Fait raconté, situé dans le passé.

Interprétation qui transeende le moment évoqué.

Raccourci ou synthèse.

Interprétation.

Anticipation par rapport au fait raconté.

Jugement...

... *sub specie existentiae praesentis*.

*Je m'éveillai, le lendemain, bien avant que le soleil paraisse. Il était à peine cinq heures. J'essayai, sans succès, de me rendormir. Le sort me la faisait bien longue cette dernière journée de notre amour. Qui m'aurait dit qu'il s'écoulerait plus de quarante heures avant que je ne m'étende de nouveau sur ce lit que je quittais le corps léger et que je m'y étendrais à jamais blessé, à jamais broyé. La dernière journée. Elle a existé, minute par minute. Pour Gabrielle, pour moi. Pour lui aussi. Nous avons tous été tirés vers sa fin. Le lendemain, plus rien n'était semblable à la veille. Comment l'ai-je vécue ? Un coup comme celui que j'ai reçu à l'effet de l'alcool : certains de mes souvenirs sont aigus, d'autres sont noyés dans le flou.*

Je me souviens...

Je me souviens...

Je me souviens...<sup>12</sup>

11. Ces termes, comme l'essentiel de la théorie appliquée ici au cas de *Doux-amer*, se trouvent dans deux essais de Jean-Paul Sartre: *M. François Mauriac et la liberté*, article publié en 1939 et recueilli dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, et *Qu'est-ce que la littérature ?* publié en 1947 et recueilli dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

12. *Doux-amer*, p. 53. C'est moi qui souligne.

A cause du point de vue — en vertu donc de la technique élue —, *Doux-amer* est une modulation de la durée présente où le passé ne fournit en somme que la matière. Roman lyrique, plainte d'amour, longue élégie qui tient bien moins à l'anecdote elle-même qu'à la situation et à la nature particulière du récitant, cet homme littéralement ensorcelé par la ténacité de son sentiment. Cela ressort de l'analyse complète du livre, mais on en trouve la confirmation expresse dans un épisode du roman lui-même. Sur les mêmes faits, qui constituent la matière de notre *Doux-amer*, le personnage de Gabrielle Lubin, la romancière, écrit un livre violemment autobiographique. On nous en cite un paragraphe significatif <sup>13</sup>. Il s'agit de l'œuvre dure, indiscreète, d'une femme qui a aimé longtemps un homme, puis dont l'amour s'est endormi dans l'habitude quotidienne et sans histoire; elle se prend brusquement de passion pour un autre homme, plus jeune qu'elle, qui la déçoit bientôt et qui la vide en quelque sorte de sa substance essentielle et noble; ainsi, quand elle écrit son aventure, se venge-t-elle de son second amour, pendant que le premier se trouve relégué parmi les réalités lointaines qui n'ont plus aucune existence présente. « Je crains que le sujet ne te plaise qu'à moitié », avoue Gabrielle au narrateur de notre *Doux-amer* <sup>14</sup>. Et voici comment l'éditeur décrit la lecture qu'il fait de ce roman :

Au fur et à mesure que j'avangais, je me sentais m'enrober dans une sorte de croûte grise et isolante. L'écrivain est un monstre. Peu lui importe où il prend sa pâture, même si cette pâture est votre dernier brin d'herbe. Rien ne l'avait retenue d'expliquer comment notre vieil amour avait cédé le pas au nouveau, les bouleversements inconnus qu'elle y avait rencontrés, l'abîme du plaisir, et le secret mépris où elle tenait celui qui le lui dispensait. Elle avait écrit ce livre comme si j'avais été mort <sup>15</sup>.

13. *Ibid.*, p. 77.

14. *Ibid.*, p. 144.

15. *Ibid.*, p. 189.

Ce roman, qu'il ne nous est pas donné de lire, nous avons tous les détails qu'il faut pour au moins l'imaginer. Il est tout autre que *Doux-amer* non pas quant à l'anecdote — qui est la même —, mais par le style, à l'image de celle qui le compose, et par le point de vue tout différent qui conditionne l'exercice littéraire et sa signification. C'est une œuvre rageuse et véhémence, alors que *Doux-amer*, écrit par un homme doux et dont la peine n'est que la forme résignée de l'amour déçu, est vraiment une élégie.

S'il s'agit à présent de déterminer quel est le personnage principal — je ne dis pas : celui qui fait avancer l'anecdote — dans le *Doux-amer* que nous pouvons lire, il faudra reconnaître : ce n'est pas Gabrielle Lubin, même si c'est elle qui fait marcher l'intrigue, mais l'amant, c'est-à-dire le narrateur, parce que c'est son aventure personnelle et à son point de vue que le roman nous livre.

Des lecteurs, des lectrices et plusieurs critiques se sont étonnés de la représentation d'un homme si passif, si subjugué, si féminin — selon les classifications abstraites bien tranchées des caractères psychologiques. Voici ce qu'écrit Claire Martin pour rendre là-dessus son idée explicite :

A ce propos : vérité des caractères, comme tout le monde, j'ai mes idées fixes. Ainsi il me déplait fort que tant de romanciers figent leurs héroïnes dans une prétendue féminité et leurs héros dans une prétendue virilité qui se rencontrent rarement dans la vie. Les genres ne sont pas si tranchés et ce que l'on croit être des caractères virils — l'égoïsme, la préséance sur l'amour donnée au travail, le donjuanisme — se trouvent aussi bien chez les femmes que se trouvent chez les hommes la faiblesse, l'enfantillage, la tendresse, la fidélité. Des hommes trop faibles et des femmes trop fortes pour prendre place dans les cadres qu'on leur destine, il y en a des multitudes. Au reste, il suffit au romancier d'avoir rencontré un seul être différent

de la norme pour être sûr, s'il en fait un de ses personnages, de le faire vrai. En lui-même, un être humain est toujours vrai <sup>16</sup>.

Déjà dans *Doux-amer* même, cette idée trouvait à s'exprimer. Réfléchissant sur la nature de son comportement et sur la façon d'agir de sa partenaire, le narrateur écrivait : « Je songe, parfois, que les sexes ne sont pas seulement divisés en masculin et féminin, mais en dominant et dominé <sup>17</sup> ». La déception de ces critiques et lecteurs, quand ils trouvent dans un roman un personnage d'homme dominé <sup>18</sup>, procède, au fond, d'une généralisation abstraite et conventionnelle. On cherche dans un roman ce qui n'y est pas, ce qui n'a pas à y être, et l'on oublie, on ne voit même pas ce qui s'y trouve. L'un veut trouver chez un romancier un tableau complet de l'amour humain, l'autre exige arbitrairement une vérification absolue de lois pourtant valables seulement *ut in pluribus*. Or, la tâche de l'artiste consiste à réaliser esthétiquement tel univers particulier, tel cas précis, tel individu vivant. Du reste, la « féminité » du narrateur de *Doux-amer* est-elle un phénomène à ce point inouï dans la réalité ? ...

*Doux-amer* est un roman psychologique, mais pas du tout de l'espèce géométrique et desséchée. Je n'hésiterais pas, pour ma part, à le placer dans une catégorie de romans poétiques où figureraient, à d'autres titres, *Menaud*, *maître-draveur* de Félix-Antoine Savard, par exemple, ou *Amadou* de Louise Maheux-Forcier. Qu'on lise — ou qu'on relise — *Doux-amer*, on constatera combien ce roman est lyrique jusque sur le plan de l'écriture. Nombreux sont les procédés de style propres à créer l'incantation poétique :

16. Claire Martin, *Témoignage*, dans les *Archives des lettres canadiennes*, t. III, p. 351.

17. *Doux-amer*, p. 17.

18. Le narrateur de *Doux-amer* n'est pas un cas unique dans la littérature canadienne récente; celui de *l'Homme périphérique* (Montréal, Éditions à La Page, 1963) d'Irène de Buisseret appartient un peu au même type.

l'anaphore, par exemple, — « Je me souviens... Je me souviens... Je me souviens... » — dans un passage<sup>19</sup> cité plus haut; et il y en a bien d'autres analogues.

Il a été question plus haut d'élégie. Le registre du souvenir — d'un souvenir modulé et modelé sur l'homme sensible qui le communique, — produit un roman qui est image et musique. Le livre n'est tout de même pas un poème mais un roman, et le lyrisme ne se déploie jamais pour lui-même, comme une sorte de hors-d'œuvre, il reste intimement collé à l'aventure, jusque dans les morceaux plus développés où il joue peut-être avec plus de liberté. Mais il demeure constant, sous-jacent ou plus visible. Il faudrait citer certains textes magnifiques, l'épisode des oies sauvages<sup>20</sup> par exemple, où le lyrisme se manifeste avec plus d'ampleur. Si l'on a lu, dans *l'Abatis* de Félix-Antoine Savard<sup>21</sup>, le beau poème en prose intitulé *les Oies sauvages*, on peut mesurer combien le passage de *Doux-amer* dont il est ici question est différent. Non pas qu'il soit moins poétique; il est simplement fonctionnel, selon sa signification dans le roman. Voici un autre exemple qui appellerait des remarques analogues. Le narrateur souffre d'avoir été abandonné par Gabrielle; un ami, qui croyait cette peine superficielle, a tenté de l'étourdir pour susciter l'oubli :

Au reste, il croyait que je n'avais besoin que de l'oublier. Pour lui, tout était simple; une femme infidèle, on l'oublie. Si on y éprouve quelque difficulté, on se soûle un peu et tout va bien. Moi, je ne voulais pas oublier Gabrielle, je voulais la retrouver. A défaut de la retrouver, je voulais garder ma peine. Quand j'étais petit, nous avions, chez mes parents, un couple de chats persans. Ils ne se quittaient jamais. Ils dormaient emmêlés l'un à l'autre. De temps en temps, ils avaient un chaton, un seul, qu'ils laissaient toujours périr faute de soins, occupés qu'ils étaient l'un de

19. *Doux-amer*, p. 53-54.

20. *Ibid.*, p. 41-42.

21. Félix-Antoine Savard, *l'Abatis*, Montréal, Fides, 1943.

l'autre. Quand le chat tomba malade et mourut, la chatte ne voulut plus manger. Elle détournait la tête de l'assiette, d'un air ennuyé. Elle refusait aussi de bouger de l'endroit où son mâle était mort, la deuxième marche de l'escalier extérieur où, un matin, nous la retrouvâmes glacée et raidie, les babines retroussées en sourire sur ses dents aiguës. Il serait faux de dire que j'aie voulu mourir. La chatte persane non plus n'avait pas voulu mourir. Elle avait voulu garder sa peine, ne pas oublier, continuer à souffrir, puisqu'il ne lui restait que cela de son amour. La mort ne lui était venue qu'accessoirement <sup>22</sup>.

Le lyrisme ne se développe certes pas toujours aussi à découvert, mais il transparaît sans cesse, intense en même temps que discret et bref, dans une image, dans un trait, au détour d'un paragraphe, tout au long du roman <sup>23</sup>. Il reste maîtrisé, mais il est nécessaire et il gicle de partout, en particulier dans ce qu'il est convenu d'appeler, quand on parle de roman psychologique : la réflexion de moraliste <sup>24</sup>. En voici une qui devient dans l'ampleur de l'image un véritable apologue :

Ainsi un sinistré revient-il, parfois, s'établir dans les ruines de sa maison. Il s'arrange un petit coin dans le creux de la cave. Il retrouve, dans les débris, quelques objets, quelques humbles témoins qui l'empêchent de croire qu'il n'a jamais eu de maison, choses sans valeur à côté des richesses qu'il a perdues mais à quoi il s'accroche, puisque le couteau rouillé, la casserole bosselée, ne sont plus ni couteau ni casserole, mais symboles, preuves, reliques <sup>25</sup>.

Puis la réflexion est intégrée à la situation concrète du narrateur : « J'avais repris mon statut d'ami du ménage.

22. *Doux-amer*, p. 84-85.

23. Voir en guise d'exemple : « l'amour qui fleurit les parois du gouffre » (*ibid.*, p. 33), ou « l'image du flot sale, de l'égout qui déborde » (*ibid.*, p. 172-173).

24. Voir par exemple la réflexion sur le grain de sable (*ibid.*, p. 163-164), sur l'homme sourd (*ibid.*, p. 65), sur le « Si » (*ibid.*, p. 171).

25. *Ibid.*, p. 99.



Mon petit coin dans le creux des ruines <sup>26</sup> ».

La poésie, dans *Doux-amer*, coïncide toujours très heureusement avec la psychologie. Les exemples qui illustreraient cette remarque pourraient être multipliés, on en découvre à chaque page. Qu'il suffise de renvoyer au chapitre, l'un des sommets du roman, qui relate la première triomphale d'une pièce de théâtre dont Gabrielle est l'auteur et où l'amour, chez le narrateur, atteint son apogée <sup>27</sup>. La façon dont sont évoquées l'angoisse de Gabrielle et celle de l'amant est remarquable. Pour le narrateur, la pièce en train de se jouer s'identifie à la personne même de Gabrielle. Tout le temps de la représentation, c'est Gabrielle qu'il regarde, et c'est dans la description de celle qu'il aime qu'il recrée le spectacle, sans souci du sujet de la pièce, qu'il ne raconte d'ailleurs pas <sup>28</sup>.

Il faudrait aussi lire le paragraphe où le narrateur rapporte brièvement son état d'âme et le mouvement de sa modification, dans les réponses qu'il donne aux journalistes en mal de nouvelles au moment du mariage de Gabrielle <sup>29</sup> : il y a dans ce passage une sorte de crescendo en trois phases où le souvenir de l'événement est aussi vif que la réalité elle-même quand elle fut vécue. Signalons encore la description synthétique de la passion de Gabrielle pour Bullard, toute traversée par la belle image de la flamme <sup>30</sup>, et cette scène significative où Gabrielle, au téléphone, apprend la gravité de l'accident survenu à son mari :

Tout le temps que dura la communication, elle garda un visage impassible. Elle disait « oui, oui » sans plus. Elle regardait dans ma direction. Je fis, sans qu'elle me réponde, un geste interrogatif, et je me rendis

26. *Ibid.*, p. 100.

27. *Ibid.*, pp. 51-57.

28. *Ibid.*, p. 56-57.

29. *Ibid.*, p. 88-89.

30. *Ibid.*, p. 117.

compte que ce qu'elle regardait c'était, derrière moi, son image dans la glace. Ce n'était pas, comme Barbara, sa beauté intacte qu'elle y cherchait. Je pense que c'était le reflet rassurant de ce visage sans pâleur. Bullard pouvait râler, sangloter, mourir, ce fait sans importance venait se brouiller et se dissoudre sur le tain des miroirs. Elle ne me regarda qu'en répétant le nom de la rue où l'accident avait eu lieu. Puis, ses yeux m'outrepassèrent de nouveau, à la rencontre de leurs calmes jumeaux <sup>31</sup>.

Les morceaux auxquels il vient d'être fait allusion sont plus étendus, mais l'équivalent se retrouve constamment dans des passages plus brefs : « Elle était là. Le cocon dont la soie s'ouvre d'un coup ne laisse pas l'insecte plus ivre, plus suffoqué, plus délirant que je n'étais <sup>32</sup> ». Il y aurait en outre beaucoup à dire sur la manière très poétique dont est noté le sens raffiné des odeurs qu'ont, tous les deux, Gabrielle et le narrateur <sup>33</sup>.

Les personnages de *Doux-amer* sont tous parfaitement individués et vrais, chacun selon la fonction qu'il remplit dans l'univers du roman. Du narrateur il a été jusqu'à présent longuement parlé. Il y a sans aucun doute dans son caractère quelque chose de féminin, selon les classifications générales qui ont cours en psychologie et qui se fondent sur des observations nombreuses et des statistiques. Il a de véritables « débauches de dévouement <sup>34</sup> », il se donne sans compter, sans obscure arrière-pensée — « Je n'ai voulu profiter de rien. Je n'ai voulu que donner <sup>35</sup> » — ; au terme de ses désillusions, c'est la pitié qu'il ressent <sup>36</sup>, mais en cela il reste toujours fidèle à lui-même et à son amour <sup>37</sup>. Je le trouve, quant à moi, très plausible et

31. *Ibid.*, p. 180.

32. *Ibid.*, p. 30. Voir aussi, par exemple, p. 169, la notation sur « le geai bleu au plumage somptueux et au cri discordant ».

33. Voir, entre autres, *ibid.*, p. 21, 55, 99...

34. *Ibid.*, p. 11.

35. *Ibid.*, p. 77.

36. *Ibid.*, p. 186.

37. *Ibid.*, p. 189.

sa représentation dans le roman, très réussie.

Gabrielle, de son côté, est un personnage très vivant, une véritable force de la nature, un caractère puissant, une authentique femme écrivain. Déroutante dans tous ses actes, elle sera aussi vraie lorsque la passion la subjuguera qu'elle l'était dans sa façon de dominer à sa guise le narrateur et qu'elle le sera en recourant sans cesse aux services de l'homme qu'elle aura meurtri. La dureté que comporte toute exceptionnelle énergie fait partie intégrante de son personnage, et il faut voir comment elle se traduit dans le roman, au moment par exemple où, préparant sa valise pour un séjour à la campagne, Gabrielle imagine en un éclair que son mari, blessé, pourra mourir en son absence : elle ajoute froidement une robe noire à son trousseau de voyage, puis, tout d'un coup, s'effondre en larmes <sup>38</sup>.

Michel Bullard est un bellâtre assez vil. Ses actes le révèlent. Le fait qu'il ne soit cependant pas dépourvu de talent <sup>39</sup> rend le personnage psychologiquement plus complexe et plus vrai, vis-à-vis de Gabrielle surtout, et sert à lui conférer une existence débordant un simple rôle qui le confinerait aux nécessités schématiques de l'intrigue. Il n'a pas l'importance des deux personnages nommés plus haut, mais, à son niveau, il est aussi convaincant, selon sa fonction dans la structure romanesque.

On peut en dire autant des autres personnages de second plan. L'exquise Corinne, la jeune actrice, est bien vivante. L'intuition profonde qu'elle manifeste, sous son apparence légère, au moment crucial <sup>40</sup>, est profondément émouvante et, dans le roman, agencée avec art.

Sur les autres personnages, il n'y a pas lieu de faire de long commentaire, sauf peut-être sur celui de Barbara, qui rappelle, par une de ses réactions, un trait typique-

38. *Ibid.*, p. 184-185.

39. *Ibid.*, p. 109-110.

40. *Ibid.*, p. 93.

ment stendhalien. Secouée, plutôt que blessée, au moment de l'accident fatal à Bullard, son premier souci est de demander : « Suis-je blessée au visage <sup>41</sup> ? » Dans *la Chartreuse de Parme*, quand il vient de tuer un homme en duel, Fabrice del Dongo n'a lui aussi qu'une préoccupation : trouver un miroir pour vérifier si la blessure légère qu'il a reçue au visage peut l'avoir défiguré. Mais il serait vain de chercher au-delà de la coïncidence dans le rapport entre les deux épisodes.

Il reste un mot à dire sur la fin de *Doux-amer*. Lorsque le narrateur a terminé le récit de son amour tenace et déçu et que l'aventure est achevée, il inscrit sur le dernier feuillet le mot « Fin ». Tout ce qui précède, tout le livre, a été écrit dans l'optique de ce mot suprême, et l'aventure recréée du point de vue où tout est conclu. Quelques semaines se passent, puis une lettre, un matin, vient rouvrir la porte d'un certain avenir. C'est d'un nouveau point perspectif que le narrateur évalue les ressources du présent et qu'il considère avec une confiance réaliste l'avenir.

Le fait d'avoir réservé ces deux pages de texte, le fait surtout d'avoir construit tout le récit de l'aventure en dehors des perspectives d'espoir qui eussent, dans le souvenir, donné la préséance au doux sur l'amer, est une vraie trouvaille, qui conditionne toute la technique du roman et dont l'effet est prodigieux.

Et voilà. On croit que tout est dit, que tout est ensablé, que pas même un mirage n'apportera de verdure sur son désert. Un point d'eau qui sourd péniblement des profondeurs, suscite une brindille. Les oasis ne naissent pas autrement <sup>42</sup>.

Je tient *Doux-amer* pour l'une des œuvres les plus

41. *Ibid.*, p. 175.

42. *Ibid.*, p. 192.

parfaites, esthétiquement, de tout le répertoire canadien. Je m'explique fort bien que Claire Martin écrive ses livres en gardant comme souci : « La langue et le style d'abord <sup>43</sup> ». Cela implique tout le reste. On ne peut que souhaiter l'accroissement de cette œuvre.

R. ROBIDOUX

*Université d'Ottawa*

43. Claire Martin, *Témoignage*, dans les *Archives des lettres canadiennes*, t. III, p. 351.